

Revista AV Notas, N°5
ISSN: 2529-8577
Junio, 2018

EL ESTILO CHOPINIANO SEGÚN RAOUL PUGNO: EL NOCTURNO OP. 15 N° 2 EN FA SOSTENIDO MAYOR¹

Rafael Fernández de Larrinoa

CIEM Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial

RESUMEN

Frédéric Chopin (1810-1849) es, junto con Liszt, el compositor para piano más importante e influyente del siglo XIX. Aparte de su obra pianística, su estilo interpretativo fue especialmente admirado (e imitado) por sus contemporáneos y celosamente guardado por sus discípulos, dando lugar a una tradición interpretativa reivindicada aún en el siglo XX por pianistas como Raoul Pugno, Raul Koczalski e Ignacy Jan Paderewski, entre otros, algunos de los cuales han legado registros fonográficos de gran valor documental.

Raoul Pugno, discípulo de George Mathias –a su vez discípulo de Chopin–, es autor de dos documentos con un valor excepcional desde el punto de vista del estudio histórico de la interpretación: en primer lugar, unas *Leçons écrites* publicadas en 1909, donde aporta instrucciones detalladas para la interpretación de un conjunto de obras chopinianas conforme a una tradición supuestamente auténtica, y el registro fonográfico (datado en 1903) del *Nocturno op. 15 n° 2*, obra incluida en dichas *leçons*. Partiendo de estos documentos, esclareceremos el sentido de la fuente escrita (las *leçons*) con respecto a la fuente sonora y valoraremos en qué medida contribuye el documento escrito a esclarecer las intenciones interpretativas del autor.

Palabras clave: *Chopin, Raoul Pugno, interpretación, piano*

ABSTRACT

Frédéric Chopin (1810-1849) is, along with Liszt, the most important and influential composer for fortepiano of the XIXth century. His piano works and performance style were specially admired (and imitated) by his contemporaries and zealously preserved by his disciples, giving room to a performance tradition still defended in the XXth century by pianists like Raoul Pugno, Raul Koczalski and Ignacy Jan Paderewski, among others, who made sound recordings of great documentary value.

Raoul Pugno, disciple of George Mathias –a Chopin disciple himself–, produced two outstanding documents from the point of view of the study of performance history: the *Leçons écrites*, published in 1909, giving detailed instructions for the performance of a selection of Chopin's piano works according to a presumably authentic tradition, and the recording (dated 1903) of the Nocturne Op. 15 No. 2, a piece included in his *leçons*. On the basis of these documents, we'll elucidate the meaning (in terms of performance) of the

¹ Este artículo fue redactado durante el curso 2017-18 para la asignatura Historia y Teoría de la Interpretación Musical incluido en el Máster de Musicología ofrecido por la Universidad de La Rioja.

written document (the *leçons*) and appreciate its usefulness for restoring the author's performative intentions.

Keywords: *Chopin, Raoul Pugno, performance, piano*

INTRODUCCIÓN

Las “lecciones escritas” de Raoul Pugno² son una publicación en forma de fascículo de 71 páginas de extensión, precedidas de una breve biografía de Chopin de 16 páginas (pp. I-XVI) firmada por M. Michel Delines³. Está dividida en ocho secciones dedicadas a sendas obras de Chopin: el *Preludio en Do sostenido menor* op. 45 (pp. 1-6), el *Vals en La bemol mayor* op. 34, n° 1 (pp. 7-17), la *Polonesa en Do sostenido menor* op. 26, n° 1 (pp. 18-25), la *Berceuse en Re bemol mayor* op. 57 (pp. 26-33), el *Estudio en Do menor* op. 10, n° 12 (pp. 34-40), la *Mazurka en La menor* op. 17, n° 4 (pp. 41-46), la *Balada n° 1 en Sol menor* op. 23 (pp. 47-65) y el *Nocturno en Fa sostenido mayor* op. 15, n° 2 (pp. 66-71). Cada sección consiste en la partitura objeto de estudio al completo con anotaciones numeradas. En el caso del nocturno, las anotaciones son un total de 31, cifra significativamente alta teniendo en cuenta que la obra consta solo de 62 compases. Es decir, hay una media de una anotación por cada dos compases, con una frecuencia sustantivamente menor en la sección central (*Doppio movimento*). La partitura sigue la edición realizada por el mismo Pugno para la Universal Edition de Viena⁴. Todas las páginas, salvo las dos primeras, incluyen cuatro sistemas. La extensión excepcionalmente alta de la primera anotación obliga a incluir un único sistema en la primera página y los tres restantes en la segunda.

ESTRUCTURA Y PERFIL DINÁMICO Y AGÓGICO DEL NOCTURNO OP. 15, N° 2

El nocturno op. 15/2 es una estructura ternaria A B A' con una breve transición y coda. Todas las secciones tienen indicación de tempo *Larghetto/ Tempo I* (negra a 40 ppm) menos la sección B que tiene la indicación *Doppio movimento*⁵.

A (*Larghetto*) t B (*Doppio movimento*) A' (*Tempo I*) Coda

Las indicaciones agógicas y dinámicas de la Sección A dibujan un perfil muy estable a lo largo de esta sección. El inicio está marcado como *sostenuto* sin indicación dinámica alguna. La extensa *fioritura* de la segunda frase (c. 11) viene acompañado de la indicación *leggiere*. Salvo algunos pequeños reguladores de fraseo, el único evento dinámico destacado es el clímax situado en la segunda frase, indicado mediante un *con forza* en el c. 14 y cuya supuesta remisión (*decrescendo*) está indicada mediante un pequeño regulador.

² Raoul Pugno, pianista y compositor francés de orígenes italianos, estudió en la École Niedermeyer y el Conservatorio de París, donde ejerció después la docencia como profesor de piano. Además de un concierto y una treintena de piezas para su instrumento, compuso un oratorio (*La résurrection de Lazare*), música de ballet y varias óperas cómicas. Formó pareja artística con el violinista Eugène Ysaÿe, y fue considerado “posiblemente el más grande [pianista] de nuestra época” por Eugène Rapin, en Rapin (1904), p. 471. La obra está disponible en la red en <https://archive.org/details/lesleonscritesde00chop>. La interpretación de Raoul Pugno, sincronizada con el texto y partitura de las *Leçons écrites* puede seguirse en el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=WYa5C9dJ1I0>

³ La obra está disponible en la red en <https://archive.org/details/lesleonscritesde00chop>.

⁴ La edición vienesa, publicada hacia 1905, figura con el subtítulo “Édition revue, doigtée et nuancée d’après les traditions originales par RAOUL PUGNO”.

⁵ Seguimos la primera edición de los *Nocturnos op. 15* (Schlesinger, 1834).



Ejemplo 1. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 12-15

La transición arranca en un decidido Do# mayor (*p*) desde el que se inicia una modulación cromática (*pp*) que conduce a un pedal de dominante en Re sostenido menor (*crescendo* – *con forza*) y se extingue posteriormente entre los estertores/arabescos de la mano derecha. El carácter cromático y modulante de esta sección parece haber inducido una caracterización agógica y dinámica más cambiante y contrastante, con descensos hasta el *pp* del c. 20 y un segundo clímax preparado por un *crescendo* (c. 21) que culmina en *con forza* (c. 23). El perfil agógico es igualmente detallado, y corre en paralelo con el dinámico: el *pp* del c. 20 viene acompañado de un *e poco ritenuto*, mientras la indicación *con forza* resuelve en un *stringendo* (c. 24)⁶.



Ejemplo 2. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 21-24

La sección B recibe la indicación de tempo *Doppio movimento*. Las sucesivas modulaciones –de Do# a La, y de La a Fa# menor– constituyen los elementos intensificadores que dan soporte a las indicaciones dinámicas de esta sección. A partir de la indicación inicial *sotto voce*, cada arco melódico de cuatro compases coincide con un arco dinámico trazado mediante un regulador ascendente durante los dos primeros compases y otro descendente en el cuarto. La modulación al final del segundo arco melódico implica el remplazo del previsible regulador descendente por una nueva indicación *crescendo*, de modo que ahora el tercer arco melódico comienza con una indicación *fz*. El tercer arco melódico mantiene el perfil dinámico original, pero al llegar al cuarto, la segunda modulación reemplaza de nuevo el previsible regulador descendente por un *crescendo* (c. 38) que se extiende ahora durante tres compases hasta alcanzar el clímax (c. 41)⁷. A partir de este momento, se suceden indicaciones dinámicas decrecientes (hasta cuatro). Las únicas indicaciones agógicas de la sección B aparecen también en los compases finales, en forma de *molto rallentando* (c. 47) y *smorzando* (c. 48).

⁶ La marcha paralela de dinámica y agógica se repite en la nota repetida La sostenido que sirve de enlace con la sección B (c. 24), y que está caracterizada mediante un regulador descendente y un *ritenuto*.

⁷ Las ediciones posteriores del nocturno coinciden en aplicar en este momento un *ff*.



Ejemplo 3. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 37-40

La recapitulación de A se realiza mediante la reaparición de un único semiperíodo ligeramente más extenso, mientras el acorde de tónica final es amplificado mediante una coda de cinco compases en el que una delicada figura arpegiada desciende de registro diluyéndose hasta alcanzar el acorde final. Las indicaciones dinámicas del fragmento refuerzan la percepción de una recapitulación “concentrada” del periodo binario: la frase inicial, idéntica a la de la Sección A, explicita ahora el carácter (*dolce*); mantiene posteriormente la indicación *leggierissimo* mientras la sección final de la frase alcanza de nuevo el *con forza* (c. 54) del original.



Ejemplo 4. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 52-54

Las indicaciones de la coda refuerzan el sentido conclusivo de la obra mediante dinámicas decrecientes (*dim.*, *smorzando*) a partir de la dinámica *pp* inicial (c. 57).



Ejemplo 5. Nocturno op. 15, n° 2 (Schlesinger, 1834), cc. 57-59

En resumidas cuentas, encontramos un perfil agógico estable en todas las secciones – salvo la transición –, en el que las únicas indicaciones de ralentización escritas en la partitura se sitúan al final de cada sección, con el fin de destacar la articulación a gran escala de la obra. Salvando los abundantes reguladores de fraseo, las indicaciones dinámicas son más abundantes y detalladas, de naturaleza *piano* con un clímax *con forza* sin preparación explícita en las secciones A y A', de tipo “filado” (crecimiento, clímax, decrecimiento) en la transición y en la sección B, y decaimiento progresivo desde el *pianissimo* en la Coda.

Sección	Compás	Agógica	Dinámica
A	1	<i>Larghetto</i> (negra = 40) <i>sostenuto</i>	[<i>p</i>]
	11		<i>leggerio</i>
	14		<i>con forza</i>
Transición	17	<i>e poco ritenuto</i>	<i>p</i>
	20		<i>pp</i>
	21		<i>cresc.</i>
	23		<i>con forza</i>
	24	<i>stringendo</i> <i>ritenuto</i>	
Sección B	25-28	<i>Doppio movimento</i>	<i>sotto voce</i>
	29-32		< < > >
	33-36		< < > < [mod.]
	37-40		< < > >
	41-44		< < > < > <i>cresc.</i> [38-41]
	45-48	<i>molto rallentando</i> <i>smorzando</i>	[<i>ff</i>] <i>decresc. dim.</i> <i>pp</i>
Sección A'	49	<i>Tempo I</i>	<i>dolce</i>
	51		<i>leggeriss</i>
	54		<i>con forza</i>
	56	<i>rall.</i>	<i>dim.</i>
Coda	57	<i>smorzando</i>	<i>pp</i>
	58		<i>dim.</i>
	60		

Tabla 1. Perfil agógico y dinámico del Nocturno op. 15, n° 2 de Chopin (Schlesinger, 1834)

LAS INSTRUCCIONES DE RAOUL PUGNO A PROPÓSITO DEL *NOCTURNO OP. 15, N° 2*

Desde la primera anotación de Raoul Pugno queda clara la intención del pianista de establecer un modelo de autenticidad con respecto al estilo chopiniano. Cita a su profesor Georges Mathias, discípulo directo de Chopin, como autoridad en la que basarán sus observaciones. Entre las 31 anotaciones al nocturno de Pugno encontramos todo tipo de instrucciones y observaciones, algunas extraordinariamente precisas, que atienden a aspectos interpretativos muy diversos. Una minoría tiene un carácter eminentemente técnico, como cuando se especifica una digitación para el Do# del compás 2 (n° 3), o se

establece la distribución de notas en las extensas *fioriture* de los compases 9 (nº 8) y 51 (nº 26), aunque siempre señalando el efecto musical deseado. En algún caso aislado, se justifica una instrucción únicamente de acuerdo con la tradición (nº 10). Sin embargo, observadas más de cerca, es posible reconocer también en estas instrucciones una meta más profunda y ambiciosa.

Casi un tercio de las anotaciones hacen referencia al carácter y a la estructura global del nocturno. Así, la primera sección (sección A) debe estar “imbuida de un sentimiento de paz y consuelo” y debe ser tocada con “una calma absoluta”. Según Pugno, el carácter de “envolvente intimidad” de la pieza contradice la indicación metronómica de negra a 40 ppm, así como la misma consideración del pulso en la negra. Así, el pulso de la obra correspondería a la corchea, que Pugno prefiere llevar a 52 ppm, lo cual equivale a un tempo notablemente inferior al indicado, equivalente a los 26 ppm en negras (nº 1)⁸. Para el inicio de la transición, Pugno demanda una “sonoridad más clara”, pero sin perder expresión (nº 12). Para las notas La# que actúan de enlace con la sección B, y cumplen así una importante función de delimitación formal, pide “alargarlas mucho”, manteniendo el pedal hasta el Si (nº 18). Para la sección B, pide duplicar la velocidad de acuerdo con el cambio de tempo (*Doppio movimento*). Cuando llegamos al segundo periodo, coincidiendo con la intensificación producida por la primera modulación, demanda un ritmo “más acusado y acentuado... más medido, más fuerte y más afirmativo” (nº 21). Se señala también el valor estructural del *crescendo* y el fortísimo subsiguiente, como “punto culminante de esta apasionadísima parte” (nº 22), así como el carácter del *decrescendo* que le sigue, que debe dar “la impresión de un sollozo que va cayendo en el agotamiento y la resignación” (nº 23). Se demanda un “gran silencio” en el calderón que antecede a la recapitulación (nº 24), en la que “la paz dulce y luminosa del inicio reaparece a modo de consuelo” (nº 25).

Además de estas indicaciones, relativas al la estructura global y el carácter de la pieza, la mayor parte de las instrucciones de Pugno tienen como objetivo inequívoco recrear un estilo interpretativo particular. Incide para ello, en primer lugar, en el repudio de uno de los rasgos más característicos del arte pianístico de su época, la asincronía entre ambas manos, a la que considera “una cosa verdaderamente horripilante y antimusical” (nº 1) y enfatiza, ya de forma más detallada, diversos aspectos vinculados con el rubato y la cualidad vocal de la melodía.

Aunque solo en un momento se hace mención explícita del rubato (nº 16), son muchas las instrucciones orientadas a su contención y a su correcta aplicación: por un lado, Pugno advierte contra la aceleración de la anacrusa que constituye el motivo inicial y, en general, de la aceleración de la cuarta corchea de cada compás, indicación que es válida “para toda la obra” (nº 2). Otras instrucciones parecen claramente destinadas a asegurar el *jeu perlé*, como cuando invita a interpretar el “arabesco” de semicorcheas del compás 2 con “seguridad, igualdad y encanto” (nº 3), o a diferenciar las notas del arpeggio que abre el compás 6 de modo que se escuchen limpiamente una a una (nº 7)⁹. En cuanto a las dos largas *fioriture* de las secciones A y A', Pugno demanda que sean interpretadas “iguales y sin matices” para obtener “fluidez” y flexibilidad en la duración de la última corchea del compás para tocar “sin precipitación”. Del mismo modo, se previene contra el vicio de atropellar las notas rápidas cuando se demanda “desplegar la sonoridad y la calidez” en alguna ornamentación (nº 9), mientras para el último de los grupetos se pide una ejecución “con seguridad y confianza... sin manierismos, pero con un sentimiento expresivo muy delicado” (nº 29). De forma más explícita, se pide en una ocasión “exteriorizar el canto”

⁸ La observación con respecto a la consideración del pulso en la corchea se realiza con respecto a la indicación metronómica del inicio (nº 1) y sería aplicable, en principio, a la obra en su totalidad. Es muy posible, no obstante, que al hacer esta observación Pugno estuviera pensando en las secciones no afectadas por el cambio de tempo (*Doppio movimento*), dado que el cambio de velocidad que se produce en la sección central también altera la sensación del pulso, que se situaría ahora claramente en la negra.

⁹ Charles Timbrell considera, sin embargo, que la interpretación de Pugno de la sección inicial del nocturno preservada en disco está interpretada “de la forma más íntima, colorista y elegante ... en agudo contraste con el *jeu perlé* con el que más se le relacionó”, en (Timbrell, 1999), p.61.

(n° 19). Por otro lado, abundan las instrucciones que instan a alargar aquí y allí ciertas notas, a menudo las notas finales de un compás antes de resolver en el siguiente como es el caso del compás 57 (n° 29), o del penúltimo de la obra (n° 31), así como otros ejemplos que hemos citado en el bloque anterior en relación con la delimitación formal de la obra.

En conjunto, es difícil evitar la impresión de que las instrucciones de Pugno tienen como objeto la obtención de un estilo melódico casi belcantista¹⁰: en algún caso insta a acentuar “discretamente” una nota específica dentro de un arabesco (n° 4, n° 17), o se pide poner “intención” en otra (n° 20). En varios momentos insta a “hacer desear” una nota, como es el caso del Fa# agudo del compás 6 (n° 5), o a alargar un trino (y todos los de la obra) mediante un *diminuendo* (n° 6), insistiendo en que el del compás 56 debe prolongarse aún más (n° 28). La indicación n° 7 insta a diferenciar las notas del arpeggio que abre el compás 6 de modo que se escuchen limpiamente una a una, anteponiendo de este modo la concepción vocal de la línea frente al efecto instrumental, más borroso. Más adelante, en la transición pide apoyar los dos primeros Mi de la melodía y hacer esperar el tercero para caer después con dulzura (n° 13).

Las instrucciones de Pugno pueden resultar chocantes acerca de lo que él entiende por “fidelidad al texto”: casi al final de la obra encontramos una paradójica muestra, cuando Pugno pide interpretar los tresillos de fusa de la coda de forma “muy medida”, instando a situar “los tresillos de fusa en el extremo [final] de cada pulso” (n° 30), es decir, alterando su posición métrica y su duración con respecto a lo especificado en la partitura (n° 31). La más sorprendente de las instrucciones es, en este sentido, aquélla que demanda ejecutar “el fragmento exactamente como está escrito” (n° 27), lo cual despierta dudas acerca de cómo debería interpretarse el resto de la obra. El sentido de estas instrucciones –y del concepto de literalidad manejado por Pugno– solo podrá ponderarse adecuadamente más adelante, cuando analicemos su registro sonoro de esta misma obra.

ANÁLISIS DEL REGISTRO FONOGRAFICO DE RAOUL PUGNO DEL *NOCTURNO OP. 15, N° 2*

Raoul Pugno realizó el registro de varias obras chopinianas¹¹ –que incluyeron el Nocturno op. 15, n° 2¹²– en 1903 para la compañía londinense *Gramophone & Typewriter Ltd*. Fueron grabadas, junto a obras de otros autores, a lo largo de cuatro sesiones celebradas en París entre los meses de abril y noviembre¹³. Se trata de las grabaciones de obras para piano de Chopin más antiguas conocidas, junto a los registros realizados ese mismo año por el español Joaquín Malats (en cilindro), Józef Hofmann, Louis Diemer y Vladimir de Pachmann, también en disco¹⁴.

La primera sorpresa que depara la grabación de Pugno es la divergencia de los *tempi* con respecto a los proporcionados en sus *leçons*: corchea a 52 ppm y doble velocidad en la sección central. El siguiente gráfico, obtenido en Excel a partir de datos obtenidos mediante la aplicación Sonic Visualiser siguiendo un procedimiento propuesto por Nicholas Cook¹⁵, muestra una media muy por debajo de los 50 ppm en la sección A, una aceleración hasta unos 80 ppm de media en la transición, y una velocidad que supera los 200 ppm en la sección B.

¹⁰ Las cualidad belcantística fue señalada desde los tiempos del compositor como un rasgo característico de su estilo pianístico: “La técnica necesaria para cantar un aria de Bellini era igualmente necesaria para tocar la música para piano que [Chopin] escogía para sus alumnos, especialmente en sus propias composiciones”, en (Maine, 1933), p.113.

¹¹ La *Berceuse* op. 57, el *Impromptu en La bemol mayor* op. 29 y el *Vals en La bemol mayor* op. 34, n° 1, aparte del nocturno.

¹² *Gramophone & Typewriter Ltd* 2551, transferido a CD en OPAL 9836 (1989).

¹³ Notas de Jonathan Summers (2007): *A–Z of Pianists*, 4 CDs (Naxos 8.558107–10).

¹⁴ La canción publicada con el título “A Wish”, la primera grabación de una obra de Chopin conservada en soporte fonográfico, había sido efectuada en 1901 por la soprano alemana Katherina Senger-Bettaque.

¹⁵ Nicholas Cook, (1995). “The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony”, en J. Rink (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, pp. 105-125.

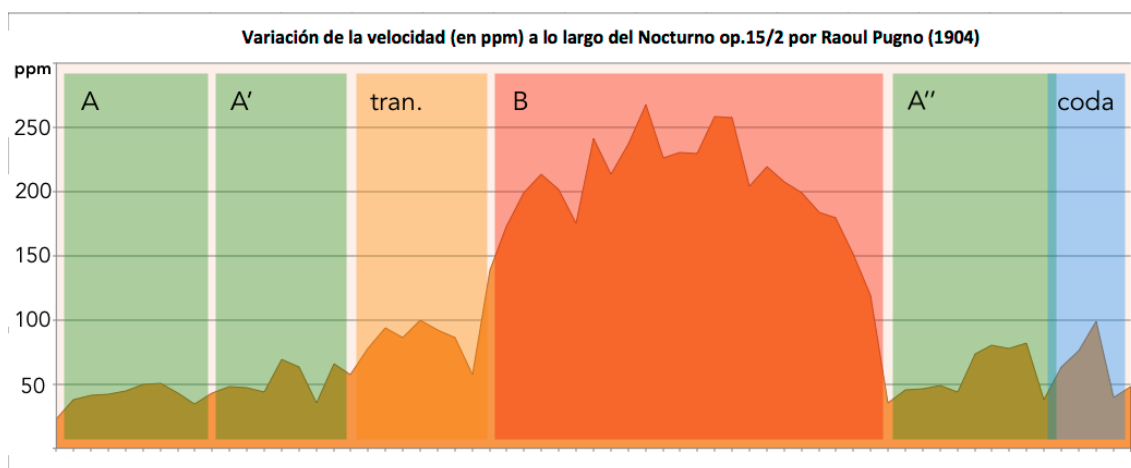


Gráfico 1. Variación de la velocidad (en corcheas por minuto) en la interpretación del *Nocturno op. 15, n.º 2* de Raoul Pugno, calculada a partir de la duración individual de los compases

La cuestión que surge de forma inmediata es si Pugno se desentiende por completo de lo que él mismo establece en sus *leçons*, lo cual posicionaría a este texto (y a su autor) en una situación de descrédito casi absoluto. Aparentemente la respuesta es afirmativa, pero plantearemos dos hipótesis que podrían esclarecer esta contradicción aparentemente tan flagrante.

La primera hipótesis que planteamos presupone redefinir el concepto de pulso “metronómico” en un entorno en el que el tiempo está sujeto a unas oscilaciones –debidas al efecto del rubato– tan acusadas como las que encontramos en el registro de Pugno, y que quedan a la vista en este otro gráfico centrado en los primeros ocho compases de la obra, en el que se muestra la duración individualizada de cada corchea.

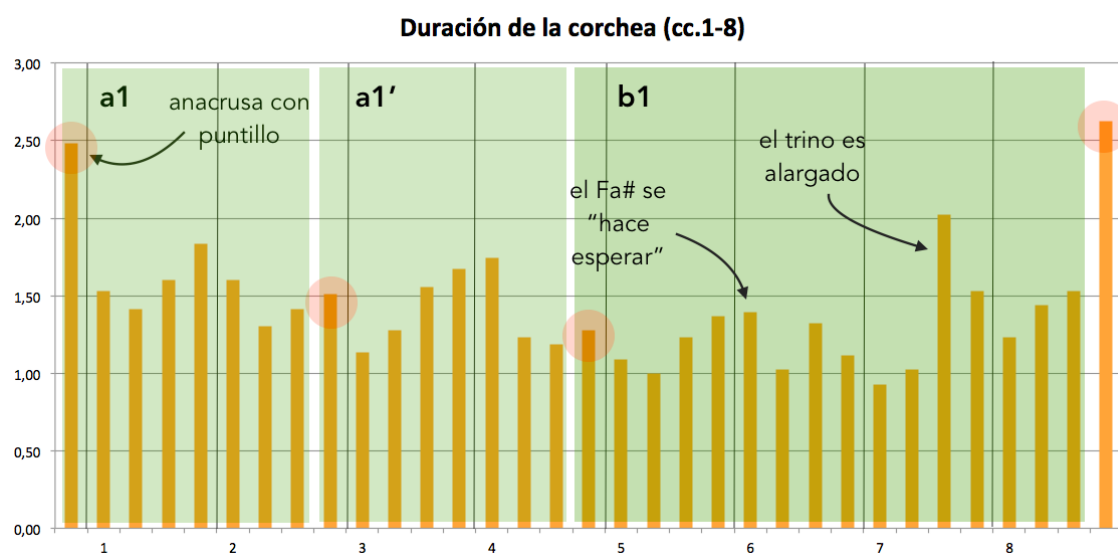


Gráfico 2. Duración de las corcheas (en segundos) de las corcheas correspondientes a los ocho primeros compases –más la anacrusa– en la interpretación del *Nocturno op. 15, n.º 2* de Raoul Pugno

La medición del tempo recoge por igual el efecto de las corcheas que se mantienen en el margen más centrado y el de las corcheas con una duración excepcional (la desigualdad entre corcheas alcanza en ocasiones la proporción de 1:2), lo cual nos invita a concebir el ritmo como la superposición de dos efectos: un pulso “base” y las distorsiones debidas al rubato. Bajo esta concepción, la corchea a 52 ppm de Pugno se referiría al pulso base –el único de los dos que

realmente puede expresarse en ppm–, el pulso ideal y estable que se verá ralentizado después por efecto del rubato durante la interpretación.

Este otro gráfico presenta los mismos datos traducidos a ppm, permitiéndonos visualizar mejor su incidencia en el tiempo. Aquí podemos apreciar un nuevo detalle: que la frase va ganando velocidad de forma progresiva, de modo que al llegar a los compases 5 al 8 nos situamos ya en el entorno de las 52 ppm.

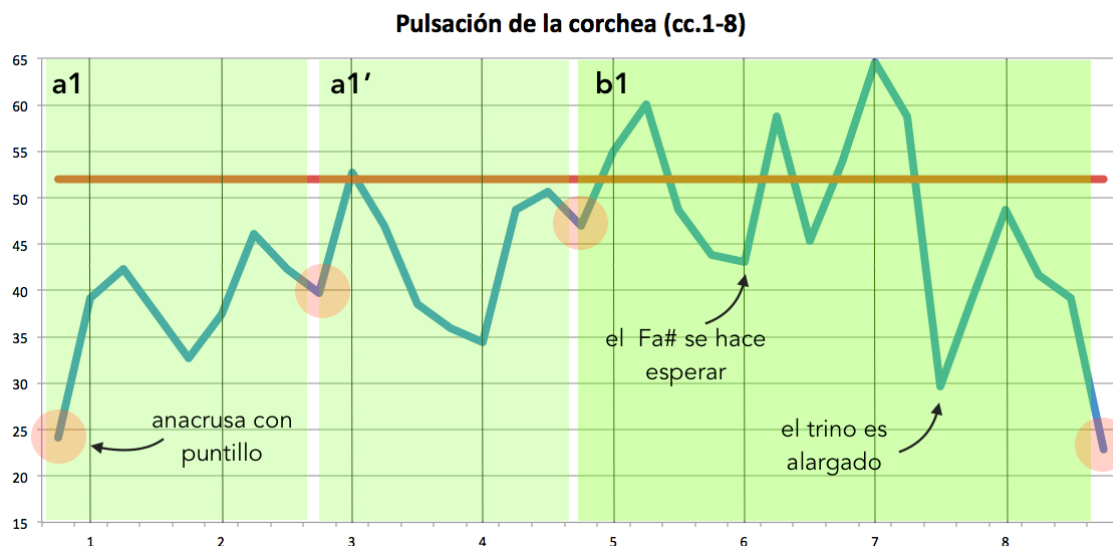


Gráfico 3. Variación del tiempo (en corcheas por minuto) en los ocho primeros compases (más la anacrusa inicial) en la interpretación del *Nocturno op. 15, n° 2* de Raoul Pugno, calculada a partir de la duración individual de los pulsos de corchea

El hecho de que el *Doppio movimento* acelere por cuatro la velocidad del *tempo primo* desbarataría cualquier presunción de fidelidad de Pugno, no solo a las indicaciones de Chopin, sino a sus propias instrucciones, en concreto en la expresada en la anotación n° 19. Nuestra segunda hipótesis plantea un escenario distinto: pone en valor el hecho de que Pugno discuta en su anotación n° 1 no solo la indicación metronómica de la partitura (negra = 40), sino el hecho mismo de que el pulso se sitúe en la negra. Como hemos visto, para Pugno el pulso se sitúa realmente en la corchea¹⁶, de modo que la aparente cuádruple velocidad impresa al *Doppio movimento* se torna en velocidad doble si nos referimos al pulso en lugar de a las figuras. Es decir, tenemos una relación 1:4 si comparamos la velocidad con respecto a la corchea, pero si comparamos la velocidad con respecto al pulso (de corchea en la sección A y de negra en la sección B) tenemos una relación 1:2.

Estas consideraciones, que prestarían a la interpretación de Pugno una muy singular solidez arquitectónica, otorgan un nuevo sentido estructural a la transición, que en la interpretación de Pugno se sitúa a medio camino entre un tempo y otro, en concreto en unas 80 ppm en corcheas (o 160 ppm en negras). La transición estaría actuando así como tal (es decir, como transición), no solo con respecto a la tonalidad o a los grupos temáticos, sino también con respecto al pulso y la velocidad.

Finalmente, estudiaremos en qué medida Pugno es fiel tanto a la partitura escrita como a las instrucciones facilitadas por él mismo en sus *leçons*, aspecto éste último que ha sido ya estudiado en detalle aunque de forma esencialmente descriptiva y ceñida al aspecto temporal por Neal Peres da Costa (2012). Como hemos visto, ya desde sus *leçons*, Pugno señala la pertinencia estilística de ciertas alteraciones rítmicas con respecto a la partitura, la mayor parte de las cuales pueden ser entendidas dentro de las coordenadas definidas tanto por el rubato

¹⁶ Esta postura no resulta, por otro lado, nada extravagante, y podría ser admitida sin problemas por la mayoría de los pianistas.

como por la independencia entre las manos (en realidad, del “canto”), rasgos que constituyen dos señas de identidad del estilo interpretativo romántico en torno al año 1900. Otras alteraciones rítmicas (como las que afectan a la nota repetida Fa# en los compases 19 y 21) responden claramente a la necesidad de imprimir intensidad vocal (operística) a la melodía, imperativo que explicaría también las desigualdades en el seisillo y el cinquillo de los compases 22 y 23, de cualidades netamente expresivas.

Más singulares son los momentos en los que Pugno “reescribe” ciertos pasajes, añadiendo notas no escritas en la partitura. El primero de ellos tiene lugar en los compases 13 y 14, todavía de forma sutil, en la que Pugno añade un mordente superior al Re# que inicia el seisillo y después percute dos veces el Re# anterior al salto al Fa# sobreagudo que, según su manual y de acuerdo con un paradigma claramente vocal, debía “hacerse esperar”. Los aditamentos, incorporados con gusto y discreción, realzan el efecto de lo escrito y solo son reconocibles con una escucha atenta.

cc.13-14

con forza

Ejemplo 6. Comparación entre la partitura original del *Nocturno op. 15, n° 2* (cc. 13-14) de Chopin y la transcripción de la interpretación de Raoul Pugno. Se marca en rojo los añadidos de Pugno.

El segundo tiene lugar en la posición análoga a la anterior situada en la recapitulación de A (compases 52 y 53). En esta ocasión Pugno añade dos notas más al arpeggio del primero de los compases (un efecto también sutil, que redunda en el carácter grácil del arpeggio) y remplace la cabeza (relativamente simple) de la tercera frase (b) por la versión densamente ornamentada que ya había utilizado (mordente incluido) en los compases 12 y 13.

cc.52-53

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Nocturne Op. 15, No. 2. The top system, labeled 'cc.52-53', shows the original manuscript and Pugno's transcription. Pugno's additions are marked with asterisks (*) and 'Reo.' (rehearsal). The bottom system shows measure 54, with Pugno's additions in red ink and a '(c.12)' marking above the staff.

Ejemplo 7. Comparación entre la partitura original del *Nocturno op. 15, n° 2* (cc. 52-53) de Chopin y la transcripción de la interpretación de Raoul Pugno. Se marca en rojo los añadidos de Pugno

Estas interpolaciones presentan una gran lógica estructural, al posicionarse en momentos de máxima densidad ornamental de acuerdo con el principio de ornamentación creciente que recorre las secciones A y A'. La conjugación de esta práctica con la enigmática instrucción demandada en las *leçons* de ejecutar un cierto fragmento “exactamente como está escrito” (instrucción n° 27) resulta doblemente reveladora, al referirse al compás que viene justo a continuación de estos dos: todo el vuelo melódico extra que el intérprete se viera impelido a desplegar en este momento crucial de la obra debería replegarse para, según el criterio autorizado de Pugno, ceñirse en este momento preciso a la literalidad del texto (c. 54). O visto desde un ángulo distinto, la instrucción n° 27, aparentemente innecesaria, encuentra su sentido precisamente por señalar el punto en el cual la práctica común de ornamentar o adaptar la línea libremente –del mismo modo que haría un belcantista en una repetición– debe ser suspendida para ceder la voz, en toda su literalidad, al compositor.

De todo ello se extrae un peculiar concepto de “maestro” en sentido decimonónico, que no denotaría ni a quien se somete servilmente a la partitura ni a quien juega con ella sin criterio ninguno, sino de aquél que, de acuerdo con el conocimiento de la tradición, sabe dónde debe interpretarse el texto con cierta libertad y dónde no.

LA FUENTE INVISIBLE: EL ESTILO

El contraste entre las instrucciones de Pugno y su grabación del nocturno pone de manifiesto una vez más la presencia de una tercera fuente (aparte de la partitura y la tradición que el pianista nos transmite a través de sus *leçons*), decisiva e invisible a la vez: el estilo. O, empleando la terminología empleada por Robin Stowell en su taxonomía de las fuentes de la interpretación musical, el “gusto” (Stowell, 2012, p. 102). Decisiva, por su influencia en la interpretación e invisible porque su carácter implícito la confina a los márgenes del texto escrito.

El ejemplo más evidente de esto lo ofrece la condena que Pugno lanza contra el hábito de retrasar la mano derecha (en realidad, el canto) con respecto a la izquierda, efecto calificado de “verdaderamente horripilante y antimusical”. Pese a la rotundidad de esta censura, su interpretación muestra un grado variable pero perfectamente apreciable de asincronía entre ambas manos. Como muestra de ello, hemos ponderado la amplitud de

este tipo de desfase utilizando un espectrograma obtenido mediante la aplicación Audacity. Se trata de la caída del compás 5, momento en el que observamos un retardo entre el Sol sostenido del bajo y el Re sostenido de la melodía (coincidentes en la partitura) no inferior 250 milisegundos.

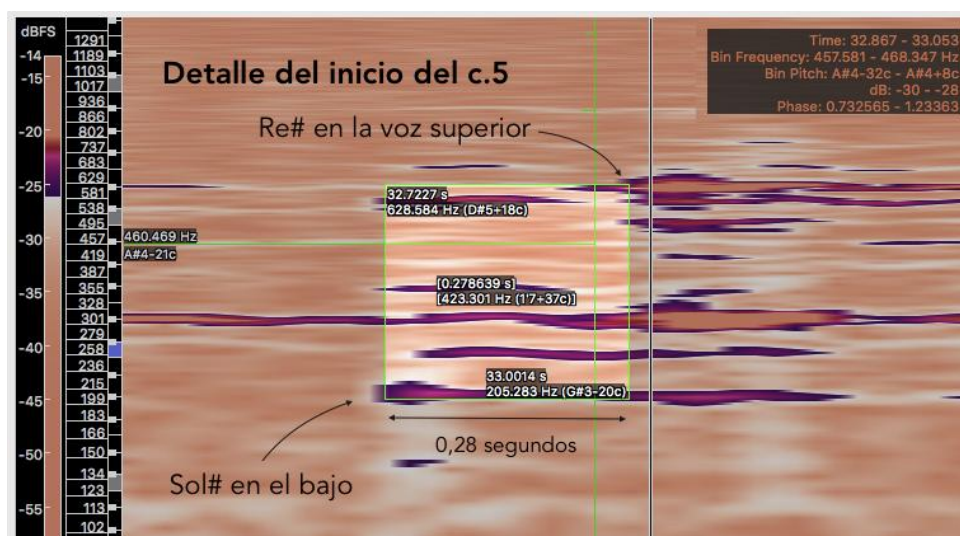


Gráfico 4. Espectrograma del inicio del *Nocturno op. 15, n° 2* (c. 5) en la interpretación de Raoul Pugno, obtenido mediante la aplicación Audacity, en el que es perceptible el desfase entre la nota Sol# del bajo y el Re# de la melodía

Esta contradicción revela, por un lado, el carácter pragmático del lenguaje verbal, y por otro, la relatividad intrínseca a cualquier parámetro cuantificable. Es decir, el desfase de Pugno, que hoy podría parecernos excesivo de acuerdo con el estilo actual de interpretación chopiniana, pudo resultar prácticamente nulo en su tiempo, de acuerdo con el estilo imperante. Lo dicho en relación con la asincronía entre las manos puede aplicarse perfectamente, y tal como hemos visto al referirnos más arriba al tempo de la grabación, al rubato.

Otro efecto a tener en cuenta es que, cuanto más asimilado está un rasgo estilístico, más innecesario es referirse verbalmente a él. Ello explica la omisión en el texto de Pugno de efectos tan determinantes como el arpegiado de los acordes o la correspondencia implícita entre las dinámicas y la agógica, es decir, el principio que liga la aceleración del tempo con el crescendo y su deceleración con el decrescendo. No hay mención alguna de estos efectos en la *leçon*, y sin embargo estos rasgos tienen un enorme peso en su registro fonográfico, lo cual da fe del grado de automatización que alcanzaron en las postrimerías del pianismo romántico.

Volviendo al rubato, podemos constatar una única mención explícita del término en el texto de Pugno en el que prescribe, para la primera modulación de la transición, un “Tempo rubato passioné” (n° 16), y cuyo efecto en la grabación difícilmente puede relacionarse con una intensificación del, ya de por sí, intenso rubato. Encontramos a cambio una articulación desigual (expresiva) de las semicorcheas durante los dos compases subsiguientes¹⁷, que sugiere un desplazamiento semántico del término “rubato” con respecto a su uso más común en nuestros días¹⁸. Un desplazamiento semántico de naturaleza muy diferente, aún más difícil de prever, se produce con respecto a la indicación n° 2, que proscribía abreviar las fusas del motivo de anacrusa que abre cada una de las frases de la sección principal, prohibición que Pugno hace extensiva, por regla general, al último pulso de cada compás. Así establecida, la instrucción parece no aportar nada que no esté ya

¹⁷ Esta realización contraviene la prescripción, más frecuente en el texto de Pugno, de igualar este tipo de notas (n° 3, n° 8, n° 19).

¹⁸ “Desigualdad de duración entre las notas” en Pugno frente a “desigualdad de pulso”.

escrito de antemano en la partitura. Sin embargo, el hecho de que en la interpretación de Pugno el último pulso de cada compás sea, de media, el más largo de los cuatro, obliga a realizar una reflexión distinta: ante la presunción de que una interpretación sensible de la partitura propiciará ciertas dosis de rubato que provocará el estiramiento y la contracción del pulso de forma más o menos alterna, Pugno insta a que en ningún caso sea la última corchea la afectada por la contracción del pulso, lo cual limita sus opciones frente al rubato haciendo del estiramiento su única posibilidad.

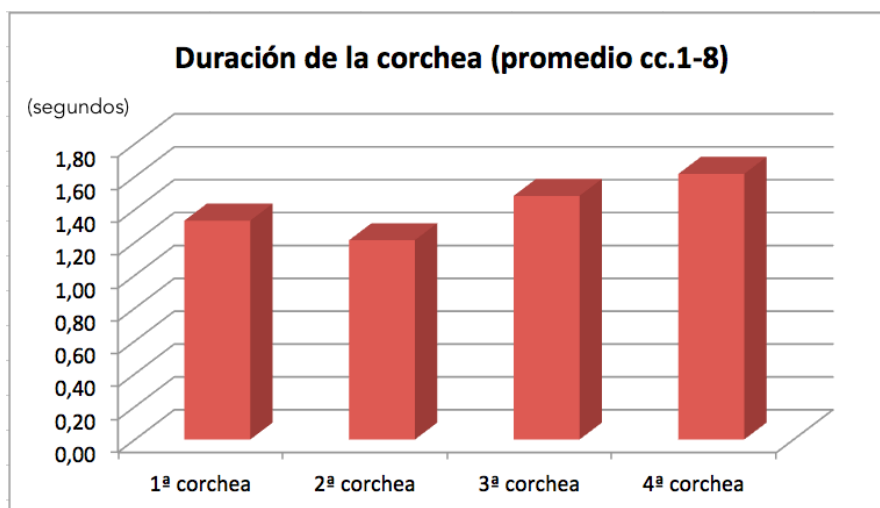


Gráfico 5. Duración promedio de cada una de las cuatro corcheas del compás durante los ocho primeros compases (sin la anacrusa inicial) del *Nocturno op. 15, n° 2* en la interpretación de Raoul Pugno

Otra omisión de la que podemos extraer alguna consecuencia es la referente a las ornamentaciones añadidas por Pugno en su realización pianística en los compases 13-14 y 52-53. Su omisión en las *leçons* indica que, como cabría esperar, que dichas ornamentaciones (o cualquier otra) no son consustanciales a la interpretación “auténtica” ni a la “tradición”, sino realizaciones singulares y libres de un artista. Encontramos de nuevo un ámbito interpretativo que se escapa, y con razón, al análisis de Pugno, el del espacio creativo del intérprete dentro de los márgenes que establezca la tradición y que, por su naturaleza particular e intrínsecamente libre, pero también en cierto modo obligada, de acuerdo con los presupuestos artísticos de la época, no es susceptible de regulación.

CONCLUSIONES SOBRE LA VALIDEZ DE LAS FUENTES ESCRITAS PARA EL ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

Extraemos como primera conclusión que los desajustes entre el texto y la realización musical del *Nocturno op. 15/2* de Chopin no son producto de la incoherencia y el capricho de Pugno sino, principalmente, de las diferencias entre las asunciones que hacemos tanto nosotros (como lectores de otra época) como él mismo. En segundo lugar, que las instrucciones facilitadas por Pugno en su texto se refieren a los aspectos positivos que atañen a una realización “conforme a la tradición”, es decir, a lo que debe y a lo que no debe hacerse en un momento dado de la partitura de acuerdo con aquélla, pero que también existe un espacio muy amplio para el libre arbitrio del artista (por ejemplo, el relativo a la ornamentación) que no es tratado en el texto pero que habría podido condicionar en el pasado los resultados musicales en una medida nada despreciable.

Concluimos, en coincidencia con da Costa (op. cit., p. 283), que “las advertencias verbales de Pugno no explican muchas de las importantes alteraciones de tempo [ni

muchos otros rasgos, aparte del tempo] que aplicó al Nocturno op. 15, nº 2. Ni las características ni la frecuencia de éstas podría haberse deducido de sus textos por sí solos.” El ejemplo de Pugno debería servir, por sí solo, para enseñarnos a desconfiar de los textos históricos como una fuente fiable para la reconstrucción de estilos interpretativos olvidados, no porque sean poco veraces (que sí lo son), sino porque se sustentan indefectiblemente en una serie de asunciones que determinan su significado musical de forma decisiva e inesperada y, por tanto, solo pueden conocerse y verificarse con el respaldo de fuentes sonoras.

REFERENCIAS

- Maine, B. (1933). *Great Lives. Chopin*. Londres, Reino Unido: Duckworth.
- Peres Da Costa, N. (2012). *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Pugno, R. (ed.), (1905). *Chopin. Nocturnes*. Viena, Austria: Universal Edition.
- Pugno, R. (1909). *Les leçons écrites de Raoul Pugno*. Paris, Francia: Librairie des Annales politiques et littéraires.
- Rapin, E. (1904). *Histoire du Piano et des Pianistes*. París, Francia: Librairie Ancienne et Moderne, Aug. Bertout.
- Schlesinger, M. (ed.), (1834). *Chopin. Trois Nocturnes, op. 15*. Londres, Reino Unido: Wessel & Co.
- Stowell, R. (2012). "The evidence" en C. Lawson & R. Stowell (ed.): *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Timbrell, Ch. (1999). *French Pianism. A Historical Perspective* (2ª edición). Portland, Oregon, USA: Amadeus Press.